



TITLE:

中村真一郎とロブ=グリエ:映画『
パリよ,さらば』梗概

AUTHOR(S):

小畑, 精和

CITATION:

小畑, 精和. 中村真一郎とロブ=グリエ:映画『パリよ,さらば』梗概. 仏
文研究 1987, 18: 201-212

ISSUE DATE:

1987-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137722>

RIGHT:

中村真一郎とロブ＝グリエ

——映画『パリよ、さらば』梗概——

小 畑 精 和

昨年（1986）の夏、軽井沢高原文庫で催された中村真一郎展に、未完の映画『パリよ、さらば』の梗概が出品されていた。この映画のシナリオは中村真一郎とロブ＝グリエの共同執筆により、それを市川崑の監督で制作することになっていた。まことに残念なことに実現されることのなかったこの映画のシノプシス、及びモデルとなった事件に関する新聞記事等の未発表の諸資料を、今回、中村真一郎氏と軽井沢高原文庫の御好意により見せていただいた。本稿では、構想にとどまり完成にいたらなかった映画『パリよ、さらば』の梗概を通して、日仏両国の代表的戦後作家である中村真一郎とアラン・ロブ＝グリエの比較を試みたい。中村真一郎とロブ＝グリエは、伝統的手法に対する反発という共通した点を持つ。しかし、ロブ＝グリエの処女刊行作『消しゴム』の訳者でもある中村は、一時注目したロブ＝グリエの小説に共感を覚えることはない。こうした点を、この小論では検討してみたいと考える。

I

1. 事件

モデルとなった事件は1956年の秋に起きた。当日の新聞によると、午後2時頃、ブーローニュの森で日本人女子留学生が喉に重傷を負い、重体のまま自動車から投げ捨てられた。翌日の紙面では、被害者の顔写真が大きく掲げられ、犯人と被害者の身元が報じられ、事件の経過が細かに伝えられている。犯人は21才のベルギー青年で脱走兵、被害者は28才の日本人留学生であった。彼女は一ヶ月程前に来仏、アリアンス・フランセーズに登録していた。彼女は日本にいたときから多くのヨーロッパ人と文通しており、その中の一人が犯人のベルギー青年であった。この青年は彼女と初めて対面するや愛するようになり、結婚を申し出た。しかし、彼女は拒絶し、スイスに逃れた。彼女がパリに戻ってきたことを知った青年は、彼女をブーローニュの森に誘い出す。そして悲劇が起きた。被害者はすぐに病院に運ばれたが意識を回復することなく死んでしまった。目撃者がおり、車のナンバーから犯人はすぐに割出された。警察は逮捕に向かったが、犯人は手首の血管をナイフで切って自殺を試みた後、すんでの所でホテルを逃走したところであった。

翌々日の新聞では事件の原因となった二人の関係が主に報じられている。豊かではないが教育熱心な被害者の家庭、働かざるをえなかったとはいえ日仏学院に通う聡明で美しい被害者、彼女の務め先の上司であったフランス人夫妻からの招待がきっかけとなった訪欧、そして、文通相手の一人であったベルギー青年との初めての出会い。彼は恋に陥るが、彼女にとっては「外国語の勉強」にすぎなかった。スイスへ行った被害者がパリに戻って来るのを待ち受けるため、犯人は兵営を脱け出し、親から5000ベルギーフランを奪ってパリへ車でやって来たのであった。その他、ベルギーの犯人の両親の談話、日本での反響の大きさ、犯人の車の中で発見された被害者からの手紙のことも報じられている。最後に出した手紙で、彼女は年の差を理由に結婚を断り、友人として文通を続けるのか、それとも別れるのかの選択を迫っている。

犯行後五日後の新聞に、犯人逮捕の知らせが載っている。彼女に「もう会いたくない」と言われて逆上して犯行に及んだこと、犯行直後は自殺を考えたが、逮捕時には外人部隊に入るか遠い国へ船で逃げるか迷っていたことなどの犯人の供述が報じられている。

以上がフランス・ソワール紙による事件の報道である。その記事で目立つのは、成就しなかった純愛劇、恋愛小説もどきの事件として、この事件を扱っている点である。「ベルギー青年と(被害者の名)の純愛：20,000km離れて愛し合っていた彼ら。対面した時、彼は彼女を愛しだし、彼女は失望した」という見出しが見られる。また「小説のような大ドラマ」、「絶望的恋愛劇」、「あまりに小説風の青年」とも表現されている。被害者の家庭は豊かではなかったが、彼女はよい教育を受け聡明であったことが繰返し強調されている。犯人の青年に関しては、現実離れた行動が自分を小説の主人公と同一視してしまう態度として描かれている。

2. 中村真一郎の構想

青木ユカは母を日本脳炎で亡くした。その病気の根絶という目標からではなく、母を失った感情的しこりから彼女は医学を学んだ。留学生試験に通り、渡仏するが、生活は豊かでない。フランス語を読むことはできるが、喋るのは得意ではない。「彼女は次第に自分の殻の中にとじ込もってしまう。」具体的なシーンとして、喋るのをやめ筆談で買物をしたり、一人のアパートで三時間も日本語で喋りまくる場面が考えられている。彼女とフランス青年との出会いは定かではない。彼は「現代の不安と絶望の中に生存している一人」で、学生でない方がいいとされている。二人は愛しあい、情熱のおもむくままに行動する。「それはお先真暗のものに未来を賭けるということ」である。青年は「一つの目的のために己を没する」日本女性の特徴をこの娘に、この日本娘は絶対的なものの考え方をしない、「人間はほどほどのことしか出来ない」と考える態度をこのフランス青年に感じていく。この二つの世界は「物語が進むにつれて、一つに融合したように見えて、実は二つに分かれているという解釈もある」とされている。この二人が未来と過去を語り合う時に、「日本の場面がフラッシュバックで挿入される。」「息づまった生活」が殺人につながってい

く。「殺人ということを因果や利害関係で設定」せず、「自己疎外という形で見つめていく。」二人の距離を表現するため、黒人問題の挿入も考えられるとされている。新しい映画の様式の創造を前提として、一切を「悲しい愛と人間の物語」にしばらくあげることが提案されている。

以上のようなアイデアを箇条書きで示した後で、こうした構想は散発的なメモであり、参考になればよく、全部読み捨て、新しい発想のもとに構成することを望む旨を中村真一郎は付け加えている。

3. ロブ＝グリエのシノプシスとの比較

日本人女子留学生の家庭環境に関してはロブ＝グリエも中村真一郎と同じ様な設定をしている。豊かではない家庭、母の死、医学の勉強、そして現代のパリと東京という設定も共通のものである。フランス語を読めるが話すのは苦手だという点も同じである。筆談、部屋で一人で日本語を喋り続けるシーンも採用されている。相違点は、ロブ＝グリエはこの日本娘に名を与えていないことぐらいである。

フランス青年に関しては中村が学生でないほうがよいとしているのに対し、ロブ＝グリエは学生として設定している。

二人は奇妙な形で愛し合うようになるとする中村に対し、ロブ＝グリエは、現実の事件同様、青年は愛を感じているのに、娘は彼のことを友人でありフランス語の先生であるとしか思っていないとしている。青年の娘に対する愛は、フランス語のレッスンのための会話劇の中で、徐々にエスカレートしていく。娘は行き過ぎを避けようとするが、ついにこの劇は殺人をめぐるものとなる。そして、本当の殺人が起きることになる。中村が殺人を「息づまった生活」「自己疎外」と関連づけて考えているのに対し、ロブ＝グリエは殺人がいかんして作られ、準備されていくかを描こうとしている。二人の若者の孤独、フランス語のレッスンのシーン等が互いに交錯する内に、殺人を予見させる様々なカットを挿入しようとロブ＝グリエはしている。

II

1. 現実と虚構、分析と描写

ここで、中村真一郎とロブ＝グリエの梗概の相違点を考え直してみよう。まず目につくことは、娘が日本にいる弟に出す手紙、青年がレッスンのためにつくる小芝居という要素をロブ＝グリエが導入している点である。映画『去年マリエンバードで』（1961）や小説『快樂の館』（1965）における劇や彫像に見られるように、ロブ＝グリエは作品内に他の表現形式をしばしばはめ込む。それは単にその後の展開を予見させるだけではなく、そうすることによって、人間による現実の

再構成を視覚的に見せているのである。

手紙に関していえば、娘がそこで語るパリの生活は、日本にいるパリを知らない弟によって、日本的なイメージに変形されてしまう。現実が人間の意識を通過する時の変形を、ロブ＝グリエは処女刊行作『消しゴム』（1953）以来（1949年に書かれ、1978年に発表された『弑逆者』も含め）小説内で描いてきたが、『迷路の中で』（1959）以後は、人間による現実の再構成、さらには作り話を積極的に導入し、それらを交錯させることにより作品世界を構築しようとしている。そうした傾向が『パリよ、さらば』のシノプシスからも窺われる。

フランス青年が作るレッスン用の小劇もそうした一例である。最初は日本娘のフランス語学習のため、生活の様々な場面が想定されていたのだが、次第に愛が題材となり、最後には死が扱われるようになる。それは実際の殺人につながっていく。

ロブ＝グリエの作品において特徴的なことは、作り話が現実を侵蝕していく点である。『去年マリエンバードで』において、執拗に「去年あなたに出会い、付き合った」と繰り返す男Xの言葉が、それを否定していた女Aとの旅立ちを実現していく過程と、『パリよ、さらば』におけるレッスン用の会話劇の中の殺人が実際の殺人へと至る過程とは似たものであろう。それは夢と現実との混淆といった類のものではなく、人間の意識の上では、現実自体が構築されたものでしかありえないことを描き出しているのである。

他方、中村真一郎の構想には、手紙のこともレッスン用小劇のこともでてこない。モデルとなった実際の事件において、文通がきっかけで犯人と被害者が知り合ったこともあり、新聞記事でも、弟に宛てたものではないが、手紙はかなり重視されて報道されている。なぜ、中村真一郎はロブ＝グリエのように手紙を導入しなかったのだろうか。中村も現実（彼の場合多くは過去の記憶）の再構成、さらには虚構化ということを問題にしている。しかし、彼にとっては、人間がそうしたことを頭の中で絶えず行っていることに抵抗はない。そうしたものを抜きにした芸術作品は考えられない。したがって、例えば手紙の受取人によって内容が変形されることを通して、現実と人間の意識とのずれを暴き出すことには関心がないのであろう。

彼にとって問題になるのは、現実の再構成、虚構化といった知的操作を、意識の昇降運動として、書くことを通じて体験し、表現することなのである。彼の小説では回想するときに坂道を登ったり降りたりする描写がよく現れる。坂道を上下するように、多層な意識を彼は昇降しているのだろう。『死の影の下に』（1947）の冒頭¹⁾で、「私」は石畳の緩やかな坂で立ち止まり、再び歩き始めながら、少年期を回想し始める。また『死の遍歴』（1970）の「小さな序曲」には、「私は今、見知らぬ街の坂をゆっくりと下って行きつつあった²⁾」とあり、「小さな終曲」では、「私は見知らぬ街の、古い石畳を敷いた坂道を、今もなおゆっくりと登りつつづけている³⁾」とある。そして、この間に、女優の「イヴ」や「私」の妻たちの死が回想されている。こうした意識の深層部への下降、さらには無意識の部分にまでいたろうとする探究心が時に法悦にまで上昇する。

中村真一郎において特徴的な点は、こうした昇降運動が描写されるだけでなく、中村自身が認める資質のせいで、絶えず分析の対象となる点であろう。例えば先にも掲げた『死の影の下に』の冒頭で、捉えようとしていた夢想から目覚め、「心の底の不安」が退いてしまった様子を、「この何も生氣もない、純粋に物ばかりで出来ている景色。光と石。人通りもなく人間的な連想を喚ぶ一切のものの欠けている視野⁴⁾」というように単に情景によって描写するだけではない。比喻や（「丁度長い間掛けられてあった絵が取り去られた後の、そこだけが変に不自然に四角く白く浮き出た壁のように⁵⁾」等）、話者の主観的意見（「この非情な風景は、私という認識主体が消え亡せた後もなお、このまま白と黒の対照の中に静まり返っているのだろうか？……そしてそれこそ先程の不安を言葉に翻訳したものであると気付いた⁶⁾」）といった分析を挿んで説明していく。

幻想的意識の深層を切り拓き、時間を超越して達成される陶醉は、中村真一郎自身がその精神的養子として作家活動を始めたことを認めている⁷⁾ネルヴァルにおいては無意識的であるのに対し、中村においては意識的に捉えられようとしているのである。それは『夏』（1978）におけるパーレンの多用にも見られる傾向である。（^{パレン}）によって、回想されている事件の記述の間に、回想している現在の「私」の注釈が挿入される。複雑な時間構成を築きだすとともに、これらの注釈は対象をより掘り下げてみようとする分析精神の現れだといえるだろう。

ところで、『パリよ、さらば』のアイデアを見る限り、上述した中村真一郎特有の内面への下降、分析はあまり強くは感じられない（しかし、それらが消えてしまっているわけでもない。）この時期（1961）は中村が描写を重視した『回転木馬』（1957）から『空中庭園』（1964）にいたる間に位置する。描写の重要性を中村はジョイスやフォークナーから学んだようである。しかし、1950年代後半はフランスではA・ロブ＝グリエ、M・ビュートル、C・シモンといったヌーヴォー・ロマンの作家たちが脚光を浴びた時代であり、フランス文学の動向にも敏感な中村がヌーヴォー・ロマンを読まないわけがなく、そこから描写へと彼は接近していったのであろう。現に中村はロブ＝グリエの処女刊行作『消しゴム』を訳している。

こうした時期に位置するこの映画の構想ではやはり描写が重視されている。女主人公の孤独なパリ生活を表現するのに、筆談で買物をするシーンや、アパートの一室で一人で日本語を喋りまくるシーンを提案している。また、二人の若者の「未来と過去を語り合う時に、日本の場面がフラッシュバックで挿入される」ことを想定したり、「社会問題として捉えるのではなく、二人の距離を表現するため」に黒人問題を挿入することも提案している。黒人問題を除けば、あとのシーンはロブ＝グリエも採用している。ただロブ＝グリエにおいては描写とは内面的な心理分析を避ける方法であるのに対し、中村において描写とは「深層での発見の道具⁸⁾」なのである。

描写が勝って見えるこの映画の構想においても、したがって、はしばしに中村の分析精神は現れている。二人の愛に関して、中村は「出会いは分からぬ」としているが、「なぜ愛しあったか？ 哲学的にも視覚的にも孤独のなにが二人を孤独にしているのか？これを追求してみたい」と言う。

二人の孤独を表現する描写のシーンを採用することで満足しているロブ＝グリエとはここで袂を分かつのである。中村は「情熱のおもむくままに行動する」二人の愛の深層を探ろうとしている。しかし、この時期の中村には、まだそれははっきりと捉えることはできない。愛の深層を中村が作品内に昇降運動として定着させることのできるのは『金の魚』（1968）からである。この頃の彼の作品ではその可能性を描写によって模索しているかのようである。

深層の探究はロブ＝グリエにおいては徹底的に否定される⁹⁾。彼は、愛を教えていると思っている青年と、単に言葉を学んでいるにすぎないと思っている娘の違いを言っているだけで、彼らが愛し合っているとは言わない。ロブ＝グリエにとっては「現れ」こそが全てであり、それ以上のことは人間の意識の産物にすぎない。彼にとっては、「現れ」としての現実と、それを変形する人間の意識しかない。人間の意識は現実を変形するものとしてあり、そこに日常的な層とか無意識の層とかの区別はない。従ってロブ＝グリエにおいては、深層の探求・分析といったことは決して見られない。

さらに、ロブ＝グリエにおいては、「現れ」自体、すべて誰かにとって現れたものであり、すでに人間の意識により変形を加えられたものであるという認識にいたる。かくして、ロブ＝グリエの『快樂の館』以後の作品では、すべての文章の後に、「……と誰々が言った」とか「……と誰々は思った」とかいう語句が省略されていると考えられるようになっていく。さらには「『……と誰々が言った』と誰其が言った」とか「『……と誰々は思った』と誰其は思った」というように、二重三重から無限にこうしたことを続けられる構造が見られる。ロブ＝グリエの作品においては純粋な一人称はありえない。それは絶えず他者の意識へとすべっていく人称である。

この点でも中村真一郎とは対照的である。中村においては、ロブ＝グリエの場合のように平面的に「私」が広がるのではなく、「私」は、過去の「私」、それを回想し語る「私」、そしてそれを書きとめる「私」というように垂直方向に層をなす。過去と現在の「私」、現実と虚構の「私」を行き来することにより深層を探る方向へ、60年代後半から、中村は向かう。

先述のように、『パリよ、さらば』の時期（1961）の中村はおそらく深層の探究を表現する方法を模索中であり、描写に頼ろうとしている。しかし、中村が表層にとどまる気がないことは明白である。中村はこの映画の構想の中で、日本の女性の一つの特質として、「ほどほどにつき合うという事をしない、純情で気っ腑があって、思いがけないヒューマニティーがある」ことを挙げている。またフランス青年から「絶対的なものの考え方が唯一の生き方でない、人間はほどほどの事しかできない、要するに人間的であること」が感じられると述べている。このような二人の違いに関する分析を、ロブ＝グリエはまったく行っていない。彼にとって、日本人とフランス人の違いは、外見ですではっきりと現れるものであるから、それで充分なのである。

2. 愛と死

中村真一郎にとって愛と死は最大のテーマであろう。

『パリよ、さらば』におけるフランス青年と日本人女子留学生との関係には『死の遍歴』における「私」と妻の関係、「純粋な男」と彼の妻の関係と共通するところがある。二人が結ばれている理由が曖昧で、二人の結びつきが危い点である。「愛の根底にあるのは、ゆるぎない信頼であるべきで、それがあれば別れているということは、本質的には何の不安も惹き起こすはずはない」(p. 73)と言う「純粋な男」は冬の高原で一ヵ月も妻と離れて暮らしていることを自慢するが、彼の妻は結婚前「極寒の季節に別の男を追って雪のなかへ出掛けて行った」(p. 66)と言う噂である。「純粋な男」と呼ばれるこの夫にとって、「不変の愛の証拠である空間の距離」が、その妻にとっては「愛情の強弱を測定する道具となっている」(p. 70)。そして、「純粋な男」は結局自殺してしまう。

また、いつも一緒にいたいために結婚し、「その欲望を満足させるために、年中、妻につきまとい」る「私」は「そのために仕事も碌に出来なくなって苛出て」(p. 72)いる。そうして「別居しよう」と言っていた妻を死に追いやってしまう。『死の遍歴』に見られるこのような愛の形態を中村真一郎は『パリよ、さらば』でも想定している。表面上は共通し、「一つに融合したように見える二人の世界が実は二つに分かれているという解釈もある」と言い、「息づまった生活が殺人ということに凝結してゆく」と記している。

中村は愛を語るときしばしば二つの魂の「融合」ということを口にするが、それは夢でしか実現されえない。日常生活の水準では困難なことである。こうした悲劇的状況が救われるのは、回想においてなのである。それが作品として到達されるのは『金の魚』(1968)から『死の遍歴』(1970)を経て、大作『四季』四部作によってである。『パリよ、さらば』(1961)の時点においては、まだこの方法は確立されていない。『死の遍歴』は回想によって語られており、そこにおける愛はすでに過去のものであり、過去のものである限り、「内部の一つの思念」として解き放つことができる。それは現実を生きているときには味わえない悦楽となる。

それに対して、『パリよ、さらば』に見られる愛は現在進行しているものである。そこでは不可避免的に不安が形成される。中村は『愛をめぐる断想』(1972)で次のように述べている。

夫も妻もお互いに愛し合っていると信じている。ところが何か判らない不満が、日々に累積していく(……)。そういう判らぬづくしの生活の中で、夫婦のあいだに見えない亀裂が出来て、それが次第に大きく口を開けて行く¹⁰⁾。

こうした不安の根本は「見えない」という点にあると中村は指摘する。そして、「あらゆる別離の

中で、この目に見えない別離が最も恐ろしい」と続いている。この映画で、中村が描こうとしたのは、フランス青年と日本娘のこうした悲劇的状况なのであろう。

最初の妻を亡くし(1957)、重度の神経症にかかって入院した(1958)中村は、そこから立ち直る過程で「人はその見えないもの(見えざる別れ)が見えはじめることで、はじめて人間的になる¹¹⁾」ことを悟ったのであろう。『夜半楽』(1954)では「記憶の復活を恐れる¹²⁾」男が、彼の恋した夫人の夫であった教授の手記を渡されることにより、忘れ去りたく思っていた夫人に関する想い出を思い出さざるを得なくなり、「嵐のように打ちのめ」される。それに対して、『女たち』(1961)では自分の過去は整理されたと信ずる主人公が、「私はこの過去を一望の下に見渡す地点に立ち、これから未来に歩み入るのだ¹³⁾」と宣言している。過去を直視する態度が『女たち』では明確になっているのである。

他方、こうした「見えざるもの」の不安からの解放は早くから中村真一郎の作品に認めることはできる。三歳の時母を亡くした中村は、16才の時には父を亡くす。父の死を扱った『死の影の下に』(1947)においてすでに、死が自己解放のきっかけになっている。中村において、死は単に闇や不安であるのではない。「全ての心配は父の死という現実の前に一掃され」、「私は、この死の惹き起した寧ろ快活なくらいの組織の中に組み入れられ」る。そして、「永い間の苦しい不安から今こそ決定的に解放されたという利己的な喜び¹⁴⁾」すら感じている。

死を直視することによって、死に対する不安からは解放される。こうした解放のために、直視すること、「見えざるもの」の深部に迫ることが中村における回想なのである。中村の作品では、見えざる記憶の蘇生が絶えず問題になっている。死は「意識の深層」を直視させるきっかけである。一般的認識に左右されず、ときには挑戦的といえるくらいに、中村の作品においては「死による解放」が現れる。妻や友人たちの死を扱った『死の遍歴』でも、妻の死は解放と結びついて

いる。

このように、中村において、死は幼年期から体験され、「小説の基本である人生経験¹⁵⁾」として重要な要素となっている。死が解放と初期の頃から結びついていないことは上述のとおりであるが、女性との別離が死と同様に自己解放として捉えられるのは1960年代に入ってからであろう。父の死が幼児期の特権的な至福感と結びついているのに対し、妻の自殺は、中村にとって、絶望的に苦しいものであり、簡単には乗り越えられないものだった。別離の不安、「見えざる別離」、それらを直視することから救済をえるという段階にいたるまでの模索期間に、『パリよ、さらば』は位置していると考えられる。

そこでは「融合しそうでできない二つの魂」がとりあげられている。それがどこまで掘り下げられ分析されるのかは梗概をみただけでは判らない。前章で見たようにただそれを探求しようという姿勢が窺えるだけである。フランス人青年と日本娘の愛と孤独と死がいかに表現され、探求されるのか、それを実際に目にすることができなくなったのは誠に残念である¹⁶⁾。

他方、ロブ＝グリエにおいては「愛」も「死」も虚構の産物でしかない。深層を否定する彼にとって「愛」は欲望として現れる。小説『覗く人』（1955）で既に見られる苛虐的な場面が、映画では『不滅の女』（1963）以後一貫して現れる。小説においても同様である。彼においては、そうした苛虐的イマージュが他のイマージュとのいかなる連関の中から生じてくるのかが問題となり、中村真一郎において特徴的に見られる深層の探求はまったく見られない¹⁷⁾。『パリよ、さらば』のシノプシスでも、日本人女子留学生に対する苛虐的シーンがやはり想定されている。

「死」も「愛」と同様、人間の精神活動の産物としてロブ＝グリエにおいては現れる。この映画の梗概でも、意識の上で、「殺人」が徐々にいかに形成されていくかが問題にされている。対象に関するイマージュの積み重ねが生を形づくるとするならば、死とはそうした操作の停止（それはまた頂点でもある）に他ならない。「死」も、ロブ＝グリエにおいては、作りあげられ、演じられるものなのである。『ジン』（1981）においてもそれは見られる。

「人が死んだら、それは永久になんだよ。」

「ジャンは違うわ。」

(……)

「ジャンはよく死ぬの？」

「ええ、最近はね。かなりよ¹⁸⁾。」

(……)

「さあ、ジャン、もう起きてもいいわ¹⁹⁾。」

『嫉妬』（1957）までのロブ＝グリエは描写によって心理分析を避けてきた。彼にとって深層とは「でっちあげ」にすぎず、表層こそが現実であった。現実を装う虚構から、その装いを奪い取るのが描写であった。しかし、装いを奪い取ったときロブ＝グリエが手に入れたのはありのままの現実ではなく、ありのままの虚構、現実を装わない虚構であった。『迷路の中で』（1959）を分岐点として、ロブ＝グリエの小説は虚構をイロニクに扱うことから、それを人間の精神活動の本質的な面として捉える方向へ変化していく。

愛や死もロブ＝グリエにおいてはそうした面から捉えられている。死や別離がもたらす失われたものの探求、そこからえられる解放感は彼においては見られない。「見えざるもの」の探究や隠された意味の解説ではなく、話をいかに作りあげていくのかを描写すること、ストーリー自体を描いていくのではなく、ストーリーがいかにして作られるのかを描くことが問題なのである。解説ということに関して、中村真一郎が「いまになって戦後派になって来ている²⁰⁾」と共感を示している小島信夫の近作『寓話』には次のような一節がある。

「小説においては、ナゾの解説はどこへ行きつくか分かると思います。自分は救われることを知ることです。もう一つは、恐れていたあることが起こってしまったことを知ることです。これはこれで救われたということではないでしょうか。救われるための解説だろうとぼくは考えます²¹⁾」

ここに表明されている意見は、死や別離に関してここまでわれわれが見てきた中村真一郎の態度と酷似したものであろう。「暗号解説格子」(grille d'interprétation)を何度も例として出し、隠された意味や深層の探究を攻撃するロブ＝グリエとは対照的である。ロブ＝グリエにおいては、深層の仮面として表層があるのではない。

III

II部では中村真一郎とロブ＝グリエの違いを中心に見てきた。しかし、既成の方法に対する反発など共通の点も実際多いのである。形式の重視、年代記的時間順序の無視、作品内で直接的に政治を扱わない点、小説作法に対する反省的意識、映画への関心²²⁾、小説の危機が言われる時代での小説に対する固執などである。それでは、彼らの違いはどこから発するのであろうか。

それは反発する相手の違いによると考えられる。およそ作家は既成の表現では表わしきれない、表わしえなと感じるものを持っている。この既成のものに対する抵抗感が創作意欲につながっている。ロブ＝グリエの場合、抵抗を感じるのは19世紀的な写実主義小説とサルトルに代表されるアンガージュマンの文学であった。中村の場合、それは私小説、特にその抒情的傾向なのである。

勿論、中村の神経症を忘れてはならないだろう。夢と現実の混淆は彼においては単に想像上のものではない。しかし、ロブ＝グリエも、自伝的エッセーの中で、子供の頃悪夢や幽霊に悩まされたこと、それを映画や本の中でずっと(読者が気づかなくとも)語ってきたつもりでいること、これらの幽霊を追い払うために書き始めたと言えることを告白している²³⁾。また客観描写で有名になったロブ＝グリエの小説が実は初期の頃から徹底した主観性を目指したものであったことは周知の事実であろう。

したがって、外面客観主義のロブ＝グリエに対して、内面主観主義の中村真一郎という図式で彼らの違いを捉えようとするのは誤りであろう。表層を描写するロブ＝グリエも、深層を分析する中村真一郎も、どちらも「内面世界における現実の影の表現²⁴⁾」を探究しているのである。アンガージュマンの文学を否定したロブ＝グリエも、もっぱら内面を探究する中村も、「外的現実」(特

に政治)が作品内で稀薄だと非難されることがある。しかし、そうした非難が的はずれであることは明確であろう。彼らは「外的現実」を描こうとしているのではなく、それに対する人間の知的操作を中村は深層の探究という形で、ロブ＝グリエは虚構と現実との狭間での戯れという形で、表すことにより、既成の形式では表しきれない「現代」を描こうとしているのである。

彼らの分析と描写という違いを考えると、それが何に対する抵抗感から選択されたのかを問う必要があるだろう。そのとき、ロブ＝グリエにとっては19世紀以来フランスで小説概念を支配している主知的傾向が、中村にとっては逆に日本文学におけるそうした傾向のなさが抵抗感を感じる最大のものであることに思いいたるだろう。

ここに、「現代」を描くために、「外的現実」自体ではなく、人間の精神活動に関心を寄せる二人の作家の根本的相違がある。中村真一郎は過去の記憶を想起するとき、そこに想像が加わることを前提とした上で、回想という精神活動を内面世界の解放として分析的に表現する。そこでは、彼は絶えず分析し、注意書きを加え、自分の手におさまるべくコントロールしていかなければならない。

それに対して、ロブ＝グリエにおいては、人間の精神活動は虚構化運動としてパロディー化されることが多い。先述の自伝でさえもそうした産物かもしれない。彼は、素材が虚構化され、イメージが連鎖的に発展していくのを押さえようとせず、無規制に展開していく。自分の作品に対するいかなる解釈、批評も彼にとっては規制として働き、その結果、彼の新しい作品は絶えずそこから逃れようとする試みになっている。

ロブ＝グリエの小説における内部と外部、虚構と現実の混淆に中村が触れていないのは残念であるが、主知的傾向の強い中村にとってロブ＝グリエにおけるそうした混淆は遊びと映っても不自然ではない。ルパン物の『奇巖城』に対して中村が感じているのと同種の退屈さをそこに感じるのであろう。1960年以後のロブ＝グリエの小説に中村はあまり触れることがないが、そこでは「作者自身、悠々と遊んでいる」と感じ、「他人の遊んでいるのを見る退屈さ²⁵⁾」を覚えているのであろう。

『パリよ、さらば』の梗概(1961)は、ロブ＝グリエと中村真一郎という二人の作家にとって、それぞれの分岐点に位置していると考えられる。この梗概の中に、以後の二人の主たる傾向をわれわれは読みとることができたと思うのである。

註

1) 中村真一郎『死の影の下に』河出書房新社、中村真一郎長編全集第一巻、1970、p. 9.

- 2) 中村真一郎『死の遍歴』集英社文庫, 1977, p. 5.
- 3) 同書, p. 208.
- 4) 『死の影の下に』前掲書, p. 9.
- 5) 同上。
- 6) 同上。
- 7) 中村真一郎『小説の方法』集英社, 1981, p. 169.
- 8) 同書, p. 156.
- 9) ロブ＝グリエは彼の小説の探究の方向として、「深層という古い神話の罷免」を出発点として考えている。Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963, p. 45.
- 10) 中村真一郎『愛をめぐる断想』, 中央公論社, 中公文庫, 1985, p. 168.
- 11) 同書, p. 169, 傍点中村
- 12) 中村真一郎『夜半楽』河出書房新社, 中村真一郎長編全集第2巻, 1970, p. 37.
- 13) 中村真一郎『女たち』河出書房新社, 中村真一郎長編全集第2巻, 1970, p. 492.
- 14) 『死の影の下に』前掲書, p. 10.
- 15) 『小説の方法』前掲書, p. 98.
- 16) 『パリよ、さらば』が結局、シノプシスの段階で止まり、撮影にまで至らなかったのは、もっぱら興行面での理由からであったという。実際、1954年に発表された、マルグリット・デュラスのシナリオ、アラン・レネ監督の『二十四時間の情事』(原題 *Hirosima, mon amour*) は「日本ではまったく観客を呼べなかった」(『世界の映画作家』29, キネマ旬報社, 1974, p. 156) という。しかし、「フランスでは作者自身が驚くほどの大きな反響を呼んだ」(同書) という。日本の観客の水準の遅れということもあったのだろうが、大映が興行的理由を優先させたことは惜しいことである。また、ロブ＝グリエはフランス以外の地で映画を撮りたがっていたのだが、東京はどうも気に入ってなかったようだ。と中村真一郎は語っている。ロブ＝グリエはこの後、イスタンブールを舞台に『不滅の女』(1963)を監督している。
- 17) 『消しゴム』(1953), 『覗く人』(1955), 『嫉妬』(1957) は深層(それぞれ順に, エディプス・コンプレックス, 分裂症, 強迫症)を表層の描写によって表したのだとする説もある。
- 18) Alain Robbe-Grillet, *Djinn*, Minuit, 1981, pp. 34-35.
- 19) 同書, p. 40.
- 20) 『高原文庫』創刊号, 中村真一郎特集, 軽井沢高原文庫, 1986, p. 11.
- 21) 小島信夫『寓話』福武書店, 1987, p. 58.
- 22) 『モスラ』のシナリオは中村真一郎と福永武彦と堀田善衛の共作である。
- 23) Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984, pp. 14-16.
- 24) 『小説の方法』前掲書, p. 219.
- 25) 中村真一郎, 丸谷才一, 福永武彦『深夜の散歩』講談社, 講談社文庫, 1981, p. 190.

なお、中村真一郎に関する年譜は『中村真一郎集』(新潮日本文学, 第48巻, 1984)のものを利用させていただいた。

また、貴重な資料を快く見せていただいた上に様々な教示をしていただいた中村真一郎氏と軽井沢高原文庫、ならびにこの資料の存在を知らせて下さり、中村氏に紹介もして下さった安藤元雄氏に深謝したい。